



## Allò que no es veu en una fotografia. Entre Tacita Dean i W.G. Sebald

### What is not seen in a photograph. Between Tacita Dean and W.G. Sebald

#### AUTORA:

**M. LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS**

Universitat de Girona

ORCID: 0000-0002-7838-9357

#### RESUM

El tema que es tracta en aquest article és la relació entre imatge, narració i arxiu en una selecció d'obres de l'artista britànica Tacita Dean (1965), concretament aquells treballs seus que més clarament podem vincular amb els textos de l'escriptor alemany W.G. Sebald (1944-2001). En aquestes obres l'artista explora temes com el de la construcció de la memòria individual i col·lectiva, l'ús de les imatges trobades versus les imatges creades, la relació entre realitat documental i ficció creativa o la importància de la tècnica i el material en la creació de l'obra. Així mateix, qüestiona la defensa modernista de la quadrícula com un element formal que anul·la tota noció de narrativitat, i proposa una nova relació entre discurs textual i imatge visual que resulta original i productiva. Aquesta relació també s'intueix en l'obra de l'escriptor alemany, amb la literatura del qual el treball de Dean ha mantingut al llarg del temps un diàleg constant i enriquidor. L'article revisa aquestes temes per concloure que

#### ABSTRACT

This text addresses the relationship between image, narrative and archive in a selection of works by the British artist Tacita Dean (1965), focusing on those of her pieces that can be more easily related to the literature of the German writer W.G. Sebald (1944-2001). In these works, the artist explores issues such as the construction of individual and collective memory, the use of found images versus newly created images, the relationship between documentary reality and creative fiction, and the importance of the material medium in the creation of an artwork. Likewise, she questions modernist praise of the grid as a formal element that cancels out any narrative notion, and suggests a new relationship between narrative texts and visual images from an original and fruitful point of view. This relationship can also be found in the work of the German writer, whose literature has been a constant and rewarding point of reference for Dean. The article analyses these issues to conclude that they can both

tots dos poden ser considerats artistes de l'arxiu, una de les línies de treball més fructíferes dins les pràctiques contemporànies de les dues darreres dècades, i que el seus treballs respectivament han fet una contribució important a la resignificació de les imatges en una era de saturació i banalitat visual.

be considered archival artists, one of the most productive trends in the artistic contemporary practices of the last two decades, and that their works make an important contribution to the resignification of images in an era of visual saturation and banality.

**Palabras clave:** arxiu; fotografia; memòria; Tacita Dean; W.G. Sebald

**Keywords:** archive; memory; photography; Tacita Dean; W.G. Sebald

---

## 1. INTRODUCCIÓ

En una de les escasses entrevistes que va concedir, l'escriptor d'origen alemany W. G. Sebald (1944-2001) va explicar breument d'on venia el seu interès per la fotografia: "In school I was in the dark room all the time, and I've always collected stray photographs; there's a great deal of memory in them."<sup>1</sup> (Jaggi, 2001). Tot lector de Sebald sap que aquesta no és una qüestió banal, ja que precisament una de les característiques més singulars de la seva literatura és la inclusió de fotografies en les seves novel·les i assajos. La funció d'aquestes imatges va anar evolucionant i canviant en cada llibre, però en qualsevol cas no és mai merament il·lustrativa, sinó que més aviat, per dir-ho d'alguna manera, les fotografies hi són per empènyer el text, per fer avançar la narració, tot suggerint i estimulant idees en paral·lel al fluir de l'escriptura, arribant fins i tot en algun moment a sorprendre d'una manera que només l'íntima connexió que el lector estableix amb allò que llegeix pot justificar.

Evocar Sebald a l'inici d'un text que tracta sobre l'obra de l'artista anglesa Tacita Dean (1965) no pot ser cap sorpresa; les afinitats entre el treball d'ambdós artistes han estat assenyalades en molta de la bibliografia dedicada a l'obra de Dean, i la mateixa artista ho ha fet evident tot creant algunes obres importants en relació amb la figura i l'obra de l'escriptor. Que tots dos hagin estat apassionats cercadors i col·leccionistes d'imatges (les "stray photographs" que esmenta Sebald es refereixen a les fotografies antigues, postals, o altres documents gràfics trobats en parades de carrer o mercats i llibreries de vell), algunes de les quals van fer camí cap a les seves respectives obres, també és molt significatiu, així com no és gens casual que tot allò vinculat amb la qüestió de la memòria, també de la que acumulen les fotografies, sigui un tema central en l'obra d'ambdós autors.

El tema que em proposo tractar aquí, de fet, és precisament la relació entre imatge, narració i arxiu en l'obra de Dean, i per fer-ho he escollit justament aquelles obres seves que més clarament es poden vincular amb el treball de l'escriptor, en les que crec que aquesta relació apareix de forma particularment il·luminadora.

## 2. L'ARXIU EN L'ART CONTEMPORANI

Qualsevol visitant mínimament habitual de museus, centres d'art o galeries d'art contemporani s'haurà adonat que en els darrers anys han proliferat les exposicions en què les obres d'art se'ns presenten en un format de plafons o quadres penjats a la paret, o bé col·locades en vitrines, en una organització que molt sovint acaba adquirint un aspecte clarament serial, ortogonal o quadriculat. La quadrícula és, sens dubte, una forma amb una forta presència en el context de l'art modern, tal i com va analitzar Rosalind Krauss en el seu text "Grids" [Quadricúles]; la importància d'aquest element en particular es basa, segons Krauss, en el fet que anuncia,

among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse [ja que] the barrier it has lowered between the arts of vision and those of language has been almost totally successful in walling the visual arts into a realm of exclusive visuality and defending them against the intrusion of speech<sup>2</sup> (Krauss, 1979: 50)

Des d'una perspectiva estrictament formalista com la que Krauss manté en aquest text, es pot dir quelcom similar també de la qüestió de la sèrie en l'art modern; les diferents imatges de la Catedral de Rouen pintades per Claude Monet, per exemple, s'han interpretat habitualment com una articulació purament visual dels temes de la repetició i la variació (Moro, 2012: 49).

La qüestió interessant, tanmateix, és que en moltes d'aquestes exposicions (com podem comprovar si pensem en mostres tan significatives com ho fou *Atlas, ¿cómo llevar el mundo auestas?*, que va presentar el MNCARS l'any 2011, o en la molt més recent *Diumenge* (2017), d'Oriol Vilanova a la Fundació Tàpies) la disposició quadricular o serial de les obres condueix, més que a aquest èmfasi en la pura visualitat o a evidenciar una suposada voluntat de silenci o l'absència de la narració, justament al contrari: a una invitació a llegir, tant com a mirar, les obres, ja que tant la col·locació d'aquestes com la forma com se'ns convida a acostar-nos-hi suggereixen immediatament una pauta d'escriptura o de lectura, i per tant comporten l'aplicació d'uns paràmetres de recepció més aviat pertanyents al llenguatge verbal.

En efecte, el propi fet que moltes sèries es presentin ordenades horitzontalment, amb un principi i un final clars, ens convida a interpretar-les com a *frases*; i pel que fa a les quadrícules, encara que en aquest context sovint les anomenem mosaics, també ens apareixen formalment com una *pàgina* que desxifrem de dalt a baix, i d'esquerra a dreta, pel fet que les imatges no es col·loquen a l'atzar, sinó segons una ordenació predeterminada. Durant molt de temps, per exemple, el MOMA va presentar els 32 quadres que formen la peça *Campbell's soup cans* [Llaunes de Sopa Campbell's] (1962), d'Andy Warhol, en quatre files de vuit quadres cadascuna, en què aquests s'ordenaven de forma cronològica en funció del moment en què l'empresa havia començat a comercialitzar cadascuna de les varietats, amb la llauna de sopa de tomata ocupant el primer lloc a dalt de tot, a l'esquerra; aquesta disposició aparentment neutra implicava clarament una narració temporal, una història de les imatges, un discurs. En molts casos la quadrícula, doncs, no només no actuaria com un tallafocs respecte a la tan temuda, per alguns, invasió de la paraula, sinó que ben al contrari,

podria arribar a ser interpretada com una plataforma que ajudés a articular les imatges a partir de paràmetres verbals<sup>3</sup>.

Això es relaciona íntimament amb el fet que allò que les obres presentades en les citades exposicions i en moltes altres que hem tingut ocasió de veure en els darrers anys tenen en comú, sobretot i en primer lloc, és la seva vinculació amb l'art de l'arxiu (Foster, 2004). I és que la relació entre atles i arxiu és òbvia, tot i que no siguin exactament el mateix; l'arxiu és, sens dubte, condició prèvia per a l'atles, que hi efectua una tasca de selecció en funció del que vol explicar (Didi-Huberman, 2011). En l'arxiu, les imatges, com diria Huberman al mateix catàleg evocant a Foucault, "están consideradas menos como monumento que como *documento*", i es troben per tant "lejos del cuadro único, cerrado en sí mismo, portador de gracia y de genio"; són imatges que baixen a la taula (de fet Huberman fa un joc de paraules entre *tableau*, quadre i *table*, taula) per a ser reordenades i classificades una i altra vegada en configuracions, contextos i propostes alternatives que permetin adreçar noves problemàtiques o explicar històries diferents. Ens remetem a Foucault, un dels autors de referència pel que fa a la qüestió de l'arxiu en la teoria cultural contemporània, que ja havia escrit que l'arxiu

c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'accumulent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s'inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d'accidents externes; mais qu'elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spécifiques (Foucault, 1969: 170)

S'ha reflexionat molt sobre les diferències entre el museu i l'arxiu a l'hora d'enfrontar-se a la col·lecció i exposició d'objectes i documents sense, com ha escrit Manolo Borja-Villel, convertir-los en fetitxes ni en mercaderia, tot permetent que sorgeixi tot el seu potencial generador de coneixement<sup>4</sup>. Certament ambdós representen metafòricament dues polítiques de gestió diferents respecte a quins materials acullen i com ho fan. On el museu presenta un relat determinat (que pot canviar més o menys sovint, però que en cada moment és un de concret) construït a partir de peces que hi són pel seu valor històric intrínsec, l'arxiu conté la potencialitat d'una infinitat de relats; a l'arxiu els objectes no hi són pel seu valor d'unicitat, sinó pel seu valor documental, i així l'element materialment més humil pot esdevenir el més rellevant per a la generació d'una determinada narrativa.

Tal i com les nombroses exposicions, congressos i bibliografia dedicats al tema testimonien, durant les darreres dècades han aparegut molts autors les pràctiques artístiques dels quals es poden vincular a aquest art de l'arxiu, com se l'ha anomenat (Enwezor, 2008; Osthoff, 2009; Guasch, 2011). Hi comptaríem tots aquells artistes per a qui l'arxiu en el seu sentit més ampli ha esdevingut un dispositiu, una forma o un concepte articulador mitjançant el qual presentar treballs que tenen a veure amb la recuperació i la reflexió sobre el passat i la història individual o col·lectiva; artistes, en definitiva, que d'una o altra manera donen consistència física, material i visual a les preguntes que suscita la qüestió de la memòria, i a algunes de les respostes proposades.

Els artistes de l'arxiu són doncs, en primera instància, creadors, recol·lectors o manipuladors d'imatges, que adquireixen sentit en tant que els permeten explicar o suggerir històries; tal i

com han afirmat nombrosos autors, una imatge per si mateixa no vol dir res, sinó que li cal un context o una estructura —una narrativa— en la que inserir-se per prendre tot el seu sentit. En l'art de l'arxiu especialment, doncs, no es poden plantejar les qüestions de la visualitat i de la narrativitat com a entitats separades o aïllables; d'alguna manera, una comporta l'altra. Això, és clar, esdevé més evident en alguns autors que en d'altres; en el cas concret de Tacita Dean que estudiem aquí aquesta imbricació entre allò visual i allò narratiu ha esdevingut l'element nuclear del seu treball, tant des del punt de vista formal com del conceptual.

Sembla força eloqüent sobre les inquietuds dels artistes actuals que sigui precisament l'arxiu, una institució que tracta fonamentalment amb els documents i testimonis de la història, el que s'ha convertit en un dels referents clau de les pràctiques artístiques més recents; que això sigui així il·lustra clarament fins a quin punt ha esdevingut una necessitat de les societats contemporànies d'arreu del món (l'interès per l'arxiu s'estén molt més enllà de l'àmbit tradicionalment vinculat a la idea d'una cultura occidental, així com dels paràmetres més convencionals de la modernitat) el fet d'aturar-se i fer l'exercici de mirar enrere, de revisar fins a quin punt es sostenen els diversos relats històrics sobre els que hem bastit les identitats actuals, així com d'admetre que en el procés de construcció i consolidació d'una memòria, sigui col·lectiva o individual, opera un inevitable procés de selecció que tant implica triar com descartar.

L'art de l'arxiu sembla centrar-se, precisament, en aquestes restes, en aquells records materialitzats en documents de diversa índole que per una o altra raó han restat, durant molt temps, en l'oblit, quan no han patit directament el menysteniment o fins i tot la destrucció. Cal tenir present, en aquest sentit, que per més que allò que contenen els arxius sigui quelcom que prové d'un passat més o menys remot, la tasca de l'arxiver és, de fet, una tasca bolcada en el futur: "als arxivers ens interessa, essencialment, el futur" (Boadas, 2011). El futur d'aquells documents i objectes que guarden, evidentment, i per això els preocupa tant tot allò que té a veure amb la conservació i preservació física d'aquests materials; però també les lectures que es faran algun dia d'aquests materials, i per això els pertoca igualment fer, en el present, tot el possible perquè aquest material sigui llegible, localitzable i accessible.

Passat, present i futur són els tres temps dels arxius, i avui més que mai som conscients (tot i que potser no encara plenament) de la tasca fonamental que exerceixen en el procés de construcció de societats democràticament sanes, que només ho poden ser si es basteixen sobre la possibilitat real de coneixement i interpretació del passat<sup>5</sup>, així com en tot camí de recerca sobre la identitat personal. Aquestes són qüestions que des del nostre propi context històric i polític podem comprendre molt bé, en tant que no ha estat fins molt recentment que s'ha iniciat un autèntic debat públic entorn de la validesa del relat canònic de la història espanyola del s. xx, en bona mesura articulat durant l'ara, finalment, molt discutida Transició.

Al nostre país el treball d'artistes com María Ruido, Pedro G. Romero o Francesc Abad, entre molts altres, aborda i qüestiona de diverses maneres la construcció fins ara unívoca del relat històric, tot rescatant de l'arxiu (entès aquest en el sentit més ampli de la paraula) testimonis, documents, imatges a partir dels quals s'evidencia l'existència d'altres relats històrics, que a vegades complementen i altres es contraposen a les versions fins ara majoritàriament assumides. És característic també d'aquests projectes el fet que hagin explorat

les interseccions entre la Història en majúscules, a partir de la qual s'ha provat de configurar també una Memòria Història única i comú, amb les molt diverses històries i memòries individuals, que són finalment, en la seva diversitat i concreció, les que poden validar qualsevol intent de generalització.

D'aquesta voluntat de repensar la història i els seus efectes sobre la vida d'individus concrets, reals o de ficció (o una cosa i l'altra al mateix temps), i de la seva capacitat i possibilitats de viure o sobreviure als esdeveniments amb què es topen, neix en bona mesura també l'obra de Sebald, qui, nascut a Baviera el 1944, es va proposar qüestionar en la seva literatura allò que ell mateix va definir com "l'empobriment mental que m'envoltava, l'amnèsia dels alemanys, l'habilitat que tenien per passar ratlla" (Sebald, 2001: 232), en referència clara al nazisme i a l'Holocaust. Si repassem ràpidament l'obra de Dean, en canvi, és possible que en un primer moment ens costi d'identificar-hi un interès específic per aquestes preguntes de caire més històric i col·lectiu; i tanmateix, és el meu objectiu mostrar que, si bé des d'una perspectiva més subtil i indirecta que la que prenen alguns dels artistes que hem citat o que es vinculen de forma genèrica al treball sobre l'arxiu, bona part de l'obra de Dean neix també d'una reflexió sobre l'encontre entre la història i els individus, articulada sovint a partir d'elements relativament excèntrics i formalitzada en un joc en què no es mostra tot allò que compta, però en què tanmateix la importància clau de l'arxiu visual en la interpretació del passat es fa d'allò més palesa.

### 3. L'OBRA DE TACITA DEAN

Tacita Dean és principalment coneguda per les seves filmacions cinematogràfiques, gravades no en digital ni vídeo, sinó en pel·lícula de cel·luloide (aquest és un element clau i definitori del seu treball, com veurem); per a cadascuna de les peces fílmiques escriu també un text que hi coexisteix o hi coincideix, no necessàriament de forma descriptiva o narrativa. Tot i que en moltes ocasions el text aporta dades concretes sobre el context de la pel·lícula, també sovint fa reflexions més o menys paral·leles al que la pel·lícula presenta; Dean ha anomenat aquests textos, en nombroses ocasions, "asides", que es podria traduir com "al costat". A més, també ha exposat dibuixos, gravats, fotografies, peces de so i instal·lacions amb objectes trobats, i ha publicat diversos llibres d'autor.

En el seu treball apareixen diferents temes importants, com el col·leccionisme d'objectes diversos (trèvols de quatre fulles, fotos, postals i altres objectes trobats en mercats de brocanters que ho ha utilitzat en els seus projectes artístics), o la importància de l'atzar, les coincidències i les casualitats, que nodreixen i donen cos a algunes peces, com *Girl Stowaway* [Noia polissó] (1994), o en fan possibles altres, com *Bubble House* (1999). Quan ens apropem a les temàtiques dels seus treballs molt sovint hi apareixen elements lligats o bé a la seva autobiografia particular (molt evidentment a *The uncles* [Els oncles] [2004], o també a *Sound mirrors* [Miralls de so] [1999]), o bé molt íntimament entreteixits amb algunes obsessions personals i recurrents.

En el treball de Tacita Dean existeix també una subtil dimensió narrativa. Malgrat que per totes les seves pel·lícules escriu, com he dit, un text que les acompanya, només en algunes

es pot sentir la seva pròpia veu en *off* recitant el text en qüestió. En qualsevol cas els textos no es troben en l'espai expositiu, sinó que es poden llegir en els catàlegs de les exposicions; i no són tampoc narratius en el sentit convencional de les històries escrites amb plantejament, nus i desenllaç. Tanmateix, allò més fonamental en tota narrativa és la seva dimensió temporal, i la qüestió del temps és precisament el tema central de l'obra de Tacita Dean, que en el seu conjunt i en els seus diversos mitjans i formats ha anat construint una meditació sobre el temps constituïda per moltes peces diferents, cadascuna de les quals planteja una reflexió o una pregunta sobre un o altre aspecte.

Dean es descriu a si mateixa com una artista del temps (Carvajal, 2007: 48): per ella no hi ha cap manera més física de treballar amb el temps que la tasca que fa personalment a la sala de muntatge, tallant i enganxant trossos de cinta, la part més important de la seva feina tot i que no es trasllueixi de manera òbvia en el resultat final. Des del punt de vista formal, totes les seves pel·lícules condueixen l'espectador a una experiència també molt real del temps, sovint a través de plans estàtics i molt llargs, a vegades i volgutament fins arribar gairebé a l'avorriment. Algunes de les seves obres tracten sobre coses o esdeveniments anacrònics, perquè apareixen o passen en un moment equivocat: les pel·lícules *Bubble House* o *Sound mirrors*, per exemple, mostren construccions aparentment futuristes i utòpiques que en realitat ja eren inútils o passades de moda quan es van crear; el naufragi de Donald Crowhurst que tracta a les pel·lícules *Disappearance at sea I and 2* [Desaparició al mar I i II] (1996) i a *Teingmouth Electron* (2000) es va deure probablement a una insuficiència de mitjans tecnològics que avui dia seria fàcilment resolta.

En altres obres adreça directament la qüestió del pas del temps, com a *Fernsehturm* (2001), gravada a la icònica torre de la televisió de Berlín, en què des del seu restaurant giratori viu la transició del dia a la nit, amb els canvis de llum i d'acció en l'espai que això comporta. En algunes peces tracta la qüestió de la memòria individual de persones concretes que a ella li resulten especialment importants, per exemple a *Boots* [Botes] (2003), en què parla un amic de la seva família amb una trajectòria vital molt marcada per la història europea del s. xx, o a *Mario Merz* (2002), una pel·lícula sobre l'artista italià. *Friday/Saturday* [Divendres/dissabte] (1999), una peça sonora, estableix una vinculació entre espai i temps mitjançant les gravacions de vint-i-quatre hores de sons i sorolls enregistrats a vuit punts diferents del globus, des de Fiji al Japó o a Alaska; en la mateixa línia, *Trying to find the Spiral Jetty* [A la recerca de l'Spiral Jetty] (1997) és també una peça sonora que documenta un viatge en cotxe per intentar localitzar l'obra d'art d'Smithson, que acaben per no trobar.

Un altre tema recurrent per ella és la qüestió de l'obsolescència o la caducitat de les coses (Baker, 2002: 27): per exemple, a *Palast* (2004) filma el Palau de la República de Berlín, l'edifici més emblemàtic de l'extinta RDA, en el moment en què es discutia quin havia de ser el seu futur, que finalment fou l'enderroc com a símbol d'un moment històric aparentment superat. En aquesta línia, un dels seus temes de reflexió més habituals en els treballs dels darrers anys ha estat el fet que ben aviat es deixaran de produir pel·lícules de cel·luloide, i amb la desaparició d'aquest material perdrem també tot el món visual de l'analògic, tant fotogràfic com cinematogràfic (Godfrey, 2005), superat pel món digital, amb la pèrdua de tota una manera de mirar i pensar la mirada que això comporta (Iversen, 2012).



Val a dir que Dean treballa exclusivament amb el mitjà cinematogràfic, tot rebutjant explícitament el vídeo o la tecnologia digital; això té una importància cabdal en la seva obra, perquè el que li interessa són les diferències, textures i particularitats específiques de la imatge captada en pel·lícula sensible, física, en relació a les que ofereixen les imatges captades per qualsevol altre mitjà. Dean estableix una relació explícita entre el temps, el film i l'arxiu: diu que només als artistes, als directors de cinema i als arxivers els importa el que passi amb el futur de la pel·lícula com a suport material (Carvajal, 2007: 47). Així, *Kodak* (2006) i *Noir et blanc* [Negre i blanc] (2006) són peces sobre el procés de fabricació d'aquest material filmades en una planta de Kodak que estava a punt de tancar, i *Film*, que es va presentar l'any 2011 a la Sala de turbines de la Tate Gallery, és un homenatge precisament a aquest mitjà. En altres obres, com a *The green ray* [El raig verd] (2001), ho ha tractat d'una forma més al·legòrica: el fet que la seva càmera de cinema pugui captar el llegendari raig verd que deixa anar el sol just en el moment en què es pon, mentre que una càmera digital no, esdevé una metàfora per explicar tot allò que perdrem quan aquest nou mitjà substitueixi definitivament l'altre.

Tota narrativa necessita també d'algun esdeveniment per explicar, i així en totes les seves pel·lícules passa efectivament alguna cosa, encara que sigui gairebé imperceptible, o fins i tot que aquest fet s'esdevingui fora de camp: un avió que s'enlaira, un eclipsi mig percebut entre els núvols (*Banewl*, 1999), unes garses cridant al capvespre (*Pie* [Garsa], 2003),... Més enllà del fet que molts dels seus treballs tinguin a veure amb experiències personals o històries individuals, en alguns d'ells Dean ha adreçat també qüestions vinculades a la memòria col·lectiva, a la Història amb majúscules, sobretot des que viu a Berlín (DD.AA., 2005); és el cas per exemple de la pel·lícula ja citada, *Palast*, o el d'un altre treball en què tracta una qüestió encara més complexa, *Die Regimenstochter* [La filla del regiment] (2005), al que tornarem més endavant.

#### 4. DEAN I SEBALD

Com hem dit la pròpia vinculació amb l'obra de Sebald és ja, de fet, una pista rellevant dels seus interessos comuns. Dean i Sebald, que se sàpiga, no van arribar a conèixer-se mai personalment ni a establir cap relació directa; tanmateix la casualitat, que juga un paper tan important en les seves respectives creacions<sup>6</sup>, va voler que les seves trajectòries vitals s'entrecreuessin, ja que mentre que Sebald va deixar Alemanya per establir-se a la Gran Bretanya, primer a Manchester i de forma definitiva a Norwich, un any després del naixement de Dean, aquesta, nascuda a Canterbury, a només uns dos-cents cinquanta quilòmetres de distància, viu a Alemanya des de l'any 2000. Val a dir que per ambdós la casualitat és també un element clau a l'hora de trobar les imatges que després utilitzaran en algunes de les seves obres, o en seran el punt de partida<sup>7</sup>.

Al centre de l'interès de Dean per l'obra de Sebald (Foster, 2004: 15) s'hi situa el seu tercer llibre, *Los anillos de Saturno. Una peregrinación inglesa* (2008), en què es narra un viatge a peu del narrador, com sempre un alter-ego del propi autor, per la zona de East Anglia (comtats de Norfolk i Suffolk), prop de casa seva; el viatge, recordat després d'una llarga estada a l'hospital, es revela com una ruta a través de diversos indrets, naturals o construïts per la mà de l'home, que testimonia sobre la decadència induïda per un continu esperit de destrucció



que, sigui degut a les forces de la natura o bé a l'acció humana, sembla ser la constant principal de la història de la regió, d'Europa, i gairebé podríem dir de la cultura occidental en el seu conjunt, com el narrador adverteix ja en la primera pàgina:

[...] en la época posterior, me mantuvo ocupado tanto el recuerdo de la bella libertad de movimiento como también el del horror paralizante que varias veces me asaltó contemplando las huellas de la destrucción que, incluso en esa apartada comarca, retrocedían a un pasado remoto (Sebald, 2008: 11)

En aquest viatge solitari a través de la història i la geografia tot ens parla, mitjançant nombroses remembrances, comentaris i digressions, d'aquesta mena de tendència irreversible vers el caos i la mort que sembla que acompanya irremissiblement el nostre esdevenir. El llibre conté una notable dosi de meditació malenconiosa sobre les foscores del món, fins i tot un cert pessimisme (d'aquí la invocació saturniana), però és al mateix temps una reflexió sobre la fortalesa i capacitat d'adaptació que ens caracteritza.

Un element molt característic del llibre i de la literatura de Sebald en general és, com hem dit, el seu ús de les imatges entrelligades amb el text, de forma especialment significativa i important a la seva darrera novel·la, *Austerlitz* (2006). El que ens fa molt present l'autor amb el seu gest és que a vegades no mirem amb prou cura, o dit d'altra manera, que els nostres hàbits de veure sovint passen per sobre de les coses que realment veiem; freqüentment, i cada vegada més en un context sobresaturat d'imatges (Fontcuberta, 2010), més aviat deixem lliscar els ulls sense massa atenció davant moltes de les imatges que ens envolten, sense fixar-nos prou bé en què és el que realment aquestes imatges mostren, en què amaguen, o què hi manca.

En el context de les seves novel·les, escrites amb un llenguatge dens i fluid alhora, carregat d'informació, les imatges que hi insereix Sebald corren a vegades paral·leles al text, dibuixant trajectòries d'acostament o allunyament; serveixen com a punts d'ancoratge a la realitat històrica o biogràfica, en d'altres; i sorgeixen brutalment per colpejar-nos quan menys ho esperem, en alguna ocasió. En tots els casos la lectura ens condueix a mirar les imatges amb atenció, a la recerca d'alguna pista, alguna cosa que completi o il·lumini el text – encara que moltes vegades ni tan sols sabem com o fins a quin punt aquestes es relacionen amb el que el narrador ens explica, ni molt menys sabem què hi hem de buscar.

La primera vegada que Dean va fer referència al treball de Sebald va ser quan va escollir un fragment de *Los anillos de Saturno* per publicar-lo en el catàleg d'una exposició del projecte *The russian ending* [El final rus] que es va inaugurar, per un malaurat atzar, tot just una setmana abans de la molt prematura mort de l'escriptor en un accident de cotxe, el desembre del 2001. *The russian ending* consisteix en una sèrie de fotogravats realitzats a partir de l'ampliació d'una col·lecció de velles postals trobades; les imatges, a gran escala, en blanc i negre i acompanyades d'anotacions a mà de l'artista, evocuen en el seu conjunt un ambient de desastre i falliment que no s'allunya massa del substrat de destrucció que recorre tota la literatura de Sebald.

El títol al·ludeix aquí en primer lloc al fet que en els inicis de la indústria cinematogràfica a moltes pel·lícules se'ls canviava el final per un de més catastròfic quan havien de ser exhibides a

Rússia, en consonància amb el gust del país per allò tràgic; aquest “final rus”, però, té també indubtables ressonàncies històriques vinculades al propi esdevenir del país. L’any 2006 l’artista va tornar a escollir un fragment diferent del mateix llibre per incloure’l en la monografia que li va dedicar l’editorial Phaidon, en un capítol titulat “Artists’s choice”, juntament amb un poema de Yeats (Roux, Warner, Greer, 2006: 118).

L’any 2003 Dean va publicar a la revista *October* un text titulat precisament *W. G. Sebald*, originalment escrit en motiu d’una exposició i reescrit i ampliat més tard (Dean, 2003). Malgrat el seu títol, no es tracta ben bé d’un assaig sobre Sebald, sinó una narració que Dean construeix tot vinculant algunes experiències relacionades amb la seva feina, quelcom que li va passar al seu pare com a soldat britànic durant la Segona Guerra Mundial, la història d’un quadre de Van Gogh que havia estat de la seva família, la vida del diplomàtic Roger Casement i, és clar, també la literatura de Sebald. El text neix d’una coincidència familiar que Dean descobreix amb un dels personatges que apareix a *Los anillos de Saturno*, que llegeix mentre està treballant en una obra a les Illes Fiji. El text de Dean esdevé doncs una mena de narració-homenatge teixida de coincidències i casualitats, de documents diversos, també fotogràfics, d’històries que fan la Història, en la que tant el contingut com la forma es refereixen directament a l’obra de l’escriptor; la narració de Dean s’articula des de la mateixa idea del palimpsest, de la capacitat de posar en relació tot allò que és humà per provar d’explicar com som els humans que és tan característica de la literatura de Sebald.

Arribats aquí sembla necessari preguntar-se perquè precisament *Los anillos de Saturno* és el llibre de Sebald que ha despertat d’una forma més consistent l’interès artístic de Dean; i crec que, amb tota probabilitat, això es deu sobretot al fet que en aquest text, més que en altres obres de Sebald, l’interès per la relació entre el pas del temps i la construcció de la memòria s’equipara amb una interrogació equivalent per la qüestió de la memòria que s’acumula en i que generen els llocs físics. Aquesta relació entre temps, lloc i memòria ha estat i continua essent sens dubte un dels temes centrals en l’obra de Dean; la ja esmentada *Sound mirrors* (1999), per exemple, es pot relacionar estretament amb *Los anillos de Saturno*.

En aquesta peça Dean filma els “miralls de so”, unes grans estructures de ciment armat que es van construir a la costa del sud d’Anglaterra (Dungeness) entre 1928 i 1930 amb la idea que servissin per detectar possibles atacs aeris provinents del continent, tot actuant com una mena de grans receptors del so. La posada en marxa dels sistemes de radar, molt més efectius i eficients, va fer que aquest sistema acústic quedés obsolet gairebé des del mateix moment de la seva construcció. Aquestes grans estructures, que han començat també lentament a esfondrar-se, formaven part del paisatge d’infantesa de Dean, ja que la zona on estan situades queda prop d’on va néixer, unes quantes milles al sud de la costa que Sebald recorre en el seu llibre; no costa massa d’imaginar com aquests “miralls de so”, descomponent-se lentament, haurien pogut captar l’interès de l’escriptor en la seva reflexió entorn de l’estratigrafia històrica. La pel·lícula, que dura set minuts i està filmada en blanc i negre, amb una gran cura per la textura sonora (Groenenboom, 2001: 81), mostra alguns d’aquests miralls abandonats, tot evidenciant-ne una inutilitat actual que està a l’alçada de l’ambició amb què es van projectar; com en altres obres de Dean, el nucli d’aquest treball és precisament el contrast entre la dimensió diguem-ne utòpica del projecte original i el seu absolut fracàs a l’hora de concretar-se.

Malgrat que en un paisatge completament diferent, una altra peça de Dean que evoca aquesta mateixa idea de caducitat i decadència en relació a les ambicions de futures pel·lícula, *Bubble House* (1999), també de set minuts de duració i en color. La localització geogràfica aquí és molt més remota, perquè es va filmar a les Illes Caiman, on Dean havia viatjat treballant en un dels projectes més importants de la seva trajectòria, les peces inspirades en l'aventura frustrada del navegant Donald Crownhurst, el catamarà del qual va sobreviure al seu naufragi i actualment es troba abandonat a la sorra a l'illa de Cayman Brac. En el procés de filmar una pel·lícula sobre aquest derelict (el resultat del qual va ser *Teingmouth Electron*, 2000), Dean es va trobar amb un altre naufragi, en aquest cas la *Bubble House*, una estranya construcció inacabada iniciada als anys seixanta; una casa davant del mar en forma de bombolla, que és testimoni d'un altre moment utòpic, una dècada en què les revolucions socials i històriques anaven paral·leles a revolucions en l'àmbit de l'art, el disseny i l'arquitectura, que plantejaven noves formes per a nous temps. La casa-bombolla, amb la seva forma singular, mai acabada ni habitada, és també un homenatge, a la seva manera, a aquests ingenus somnis de transformació que el pas del temps ha anat dissolent amb lentitud.

Dean ha tornat a apropar-se com a mínim dues vegades més a l'obra de Sebald: l'any 2007, en resposta a un encàrrec que es va fer a una sèrie d'artistes visuals perquè treballassin específicament entorn de *Los anillos de Saturno*, va filmar la pel·lícula de 27 minuts *Michael Hamburger*, dedicada a l'amic de Sebald que protagonitza un dels capítols del llibre. A banda de treballar com a professor, Hamburger fou un poeta i traductor a l'anglès d'autors alemanys, entre altres Paul Celan, Friedrich Hölderlin o el propi Sebald. La seva família, jueva i berlinesa, va haver d'abandonar el seu país d'origen per instal·lar-se a la Gran Bretanya l'any 1933, quan ell tenia nou anys i mig; tanmateix en el film, rodat poc temps abans de la seva pròpia mort, Hamburger no hi apareix parlant de la seva història d'emigrat, sinó de l'hort i del cultiu de pomes i pomers, tema que l'apassionava i al qual va dedicar molt de temps i energies.

En el llibre, en canvi, es tracta àmpliament aquest episodi crucial de la vida del poeta, mitjançant l'evocació dels records d'infantesa del protagonista (o més aviat de l'absència real d'aquests records), així com del rencontre, anys més tard, amb la seva ciutat natal. Aquesta història que no es verbalitza és òbviament el subtext de la pel·lícula de Dean, i el silenci del seu protagonista al respecte és probablement el comentari més eloqüent. En el llibre Sebald hi inclou una fotografia de l'estudi d'Hamburger que, se'n diu, aquest ja no utilitzava perquè hi feia massa fred: una cadira buida en primer pla, una taula (procedent del pis de Berlín) plena de papers en què fa molt temps que ningú hi treballa, una finestra enreixada; Dean reproduceix pràcticament aquesta mateixa imatge en el seu film, en una escena en què la buidor i l'abandonament de l'estudi de treball tradueixen en imatges els silencis del protagonista.

*Michael Hamburger* és de fet un d'entre una sèrie de retrats o homenatges que Dean ha dedicat a alguns personatges masculins importants de l'art i la cultura del segle passat, alguns d'ells en absència (Marcel Broodthaers, Josef Beuys o el propi Sebald), altres com una presència total: Merce Cunningham o Mario Merz, per exemple; entre aquests darrers hi podríem situar també *The uncles* (2004), una entrevista amb dos dels seus oncles que es van dedicar a la producció de cinema, i sobretot *Boots* (2003), un film projectat en tres pantalles en què Robert Steane, un vell amic de la seva família, hi apareix explicant la seva vida

i parlant, en cadascuna d'elles, un idioma diferent (anglès, francès i alemany), corresponent a diferents moments de la seva trajectòria.

En el film, rodat a la Casa Serralves de Porto, s'hi fa present un particular sentit de la història, entre la nostàlgia per i l'acceptació de la fi d'una determinada experiència vital europea que la vida del protagonista d'alguna manera encarna. Si crec que es pot relacionar amb *Michael Hamburger* és perquè en ambdues peces es fa patent que aquesta experiència europea ha estat tant una història de civilització i cultura com de mort i destrucció, en un sentit que Germaine Greer ha provat d'explicar així:

In long-considered retrospect the ensemble of *Boots* prompts discomfiting reflections about our own culture. Our much vaunted internationalism may be no more than a studied and craven irrelevance, a permanent diaspora, as if we too were posing in the sunlight on the parterres of a smart villa in provincial Portugal while the smoke of the Auschwitz chimneys was darkening the sky<sup>8</sup> (Greer, 2006: 110)

Dean, que com hem citat anteriorment viu a Berlín des de l'any 2000, ha creat varies obres que remeten d'una o altra manera a la història de la ciutat, com les citades *Palast* (2004) i *Fernsehturm* (2001). Tanmateix, fins ara només en un treball ha fet referència directa a la qüestió del nazisme; es tracta de *Die Regimentstochter* (2005), una col·lecció de trenta-sis programes d'òpera luxosos i molt ben impresos que l'artista va trobar en un sol lot en un mercat de vell i que es presenten emmarcats en un vidre, formant una mena de sèrie, i les portades dels quals ha reproduït en un llibre. La primera particularitat d'aquest grup de programes, dels que es desconeix la procedència, és que tots corresponen a funcions que es van celebrar entre els anys 1934 i 1942 en varis teatres berlinesos, totes naturalment d'autors alemanys i italians. La segona i més significativa és que en les cobertes de tots ells hi ha un forat: algú es va entretenir a retallar molt curosament, amb una mena de ganivet o tisores, algun element dibuixat a la tapa, que permet en cada cas veure com per una finestreta la primera pàgina del programa: un fragment de fotografia, algunes lletres del títol de l'òpera en qüestió, o bé del llibret.

En la majoria de casos el forat ocupa una part significativa de la portada, en d'altres és en canvi un forat molt petit. Vista la cronologia del conjunt, no costa gaire d'endevinar que allò que ha estat retallat en cadascun és una esvàstica, i potser algun altre element ornamental vinculat a la iconografia nazi. Algú es va prendre doncs la molèstia de "netejar" aquest conjunt de programes d'òpera alemanya i italiana, d'altra banda curosament anotats amb detalls de les representacions, de qualsevol reminiscència visual del règim sota el qual van ser posades en escena, i sota el qual va viure aquest amant de l'òpera —algú, d'altra banda, que podem imaginar que es tractava d'una persona culta, benestant i que vivia amb suficient tranquil·litat com per poder permetre's de seguir anant a l'òpera durant bona part de la guerra. Es tractava d'algú que havia gaudit de les representacions i s'estimava prou la música com per haver volgut guardar aquest conjunt de programes durant dècades, en un context històric ben complicat; però que al mateix temps havia decidit, en un moment donat, que abans de desmar-los calia netejar-los, purificar-los d'elements que remetessin massa directament al seu context original, abans de desmar-los gelosament.

Mai sabrem, és clar, el perquè d'aquest gest, però tota possible resposta apunta precisament cap al forat: cap allò que falta, allò que pretesament s'elimina, però la manifesta presència del

qual ens crida i ens interpel·la de la forma més punyent; com en les obres de pintors informalistes com Fontana o Burri, els forats són en aquest cas el testimoni més eloqüent. Els programes esdevenen així, de forma emblemàtica, un document de cultura, de civilització pretesament purificat de la barbàrie. Aquesta obra, així, il·lumina una mena d'amnèsia voluntària de la història que es relaciona estretament amb Sebald, que va tractar el tema ben directament en el seu llibre *Sobre la historia natural de la destrucción* (Sebald, 2006b) en el que tracta sobre l'absència gairebé total de la qüestió de la destrucció de les ciutats alemanyes al final de la II<sup>a</sup> Guerra Mundial per part de l'exèrcit aliat en la literatura i la cultura germàniques, evidenciant clarament el trauma que això revela.

## 5. CONCLUSIONS

S'ha esmentat en alguna ocasió l'art del teixit en referència al treball de Dean (Warner, 2006: 10), en un comentari explícit tant a la capacitat de relligar elements que no mostren connexions directes o evidents entre ells, com a la pròpia textura dels seus treballs fílmics; rodades aparentment com un documental, totes les seves pel·lícules són en realitat el resultat no només d'un profund procés de treball exercit sobre els materials originals que motiven la peça en qüestió, de manera que tot sovint elements reals i de ficció es mesclen, sinó també d'un procés d'elaboració formal molt minuciós, que inclou unes bandes sonores molt treballades, amb l'afegit posterior d'efectes sonors i no gravats *in situ*, la repetició o recreació de determinats episodis, o l'ús d'alguns trucs per tal d'aconseguir determinats efectes.

A la peça *Foley artist* (1996) Dean va homenatjar precisament els especialistes en efectes de so que treballaven, com ella artesanalment. La mateixa metàfora del teixit s'ha pogut aplicar també a la literatura de Sebald, que es situa igualment més enllà de les distincions entre gèneres, en què es combinen no només la investigació històrica i documental i els elements de ficció ("the big events are true, while the detail is invented to give the "effect of the real" "9 [Jaggi, 2001]), sinó també, com assenyalàvem en començar, el text i les imatges en forma de fotografies.

L'obra de Dean no es situa tampoc en un pla només visual: com s'ha anat fent evident, l'element narratiu juga un paper clau en les seves obres, tant pel que fa a les pel·lícules (cadascuna de les quals, com hem dit, va acompanyada d'un text) com als treballs que es presenten en altres formats, com proven tant les que hem comentat aquí com altres obres. Un exemple podria ser *Washington Cathedral* (2002), una àmplia col·lecció de postals antigues que documenta la construcció d'aquest temple, o el llibre d'artista *Floh* [Diluví] (2001), una selecció de fotografies triades entre les moltes d'autors anònims i procedències desconegudes, comprades en mercats, que l'artista ha col·leccionat al llarg del temps. Fent referència concretament a aquest llibre, l'artista va voler posar èmfasi en el fet que les publicava sense cap comentari ni text afegit, precisament per preservar-ne el silenci original:

I do not want to give these images explanations: descriptions by the finder about how and where they were found, or guesses as to what stories they might or might not tell. I want them to keep the silence of the flea market; the silence they had when I found them; the silence of the lost object.<sup>10</sup> (Dean, 2001)

Malgrat aquest aparent mutisme de les imatges, doncs, és precisament el gest de l'artista en triar-les i mostrar-les la clau que convida el lector-espectador del llibre, un format narratiu per excel·lència, a establir-hi un diàleg personal, a generar a partir d'elles nous relats visuals o textuais, a fer d'aquest arxiu, en definitiva, una font potencial d'històries i d'Història —d'una forma similar a com Sebald ens convida a preguntar-nos contínuament en els seus textos per la relació entre el que es narra i el que es veu, tot negant-nos la possibilitat de saber amb certesa si les imatges són o no autèntics documents, però convidant-nos per tant a abocar-hi les nostres memòries, a convocar altres fantasmes.

Els projectes artístics de Dean i Sebald no són evidentment els únics, com ja hem dit, que han treballat, en els darrers temps sobre aquesta dimensió narrativa de les imatges d'arxiu, ben al contrari; n'hi ha altres mostres tant en la literatura<sup>11</sup> com en les arts visuals. D'entre els molts exemples possibles d'aquests darrers, m'agradaria destacar-ne dos de singulars. Per una banda, la pàgina web *Collected visions* [Visions col·leccionades]<sup>12</sup>, un arxiu de fotografies familiars en el qual els usuaris estaven convidats a aportar noves imatges, escollir la fotografia que volguessin, seva o no, i a escriure un text que li oferís un nou significat (la pàgina web va estar oberta entre 1997 i 2007 a noves contribucions, però encara és accessible). Per l'altra, el llibre *Miralls amb memòria. Fotografia i fotògrafs, Girona 1860-1890*, editat per Josep M. Oliveras (Oliveras, 2008), que és també un recull de fotografies antigues trobades en arxius públics i privats de les comarques gironines, acompanyades d'alguns textos d'escriptors que ni les comenten ni les expliquen, sinó que simplement apunten cap a les moltes possibilitats narratives que ofereixen.

Totes aquests imatges ens conviden a repensar l'espai de confluència entre allò visual i allò literari, ja no com una qüestió controvertida des de certes perspectives teòriques, sinó des del que avui ha esdevingut, en una època de saturació absoluta d'imatges com és la nostra, potser la seva única possibilitat de salvació: quan tot es fotografia contínuament una imatge ja no és res sense un context que l'expliqui, igualment com diu molt poca cosa si només ens atenem a allò que representa. Va ser John Berger qui va escriure fa temps que el que és important en una fotografia no és tant allò que es decideix fotografiar, sinó el moment precís en què es prem el disparador:

El verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no se deriva de una relación con la forma sino con el tiempo [...]. Al mismo tiempo que registra lo que se ha visto, una foto, por su propia naturaleza, se refiere siempre a lo que no se ve.  
(Berger, 2007: 12-13)

Una fotografia és doncs un instant en un fluir continu del temps, que conté tant ecos del que ha passat abans com intuïcions del que vindrà després, encara que res d'això hi aparegui de forma manifesta. És en el que no es veu en una fotografia on més palesa es fa tant la seva natura de lloc de memòria com de llavor generadora de relat; és així com allò invisible esdevé precisament allò que és possible, i necessari, narrar. Finalment, potser resulta que no és gens estrany ni paradoxal que siguin precisament els i les artistes de l'arxiu (i sens dubte Sebald també n'és un, i dels més importants) els que, en bona mesura gràcies a la seva capacitat narrativa, millor ens puguin fer present de nou el valor de les imatges.

## 6. NOTES

1. “A l’escola em passava l’estona a la cambra fosca, i sempre he col·leccionat fotos de carrer; contenen molta memòria”; totes les traduccions de l’anglès són de l’autora.
2. “[...] entre altres coses, la voluntat de silenci de l’art modern, la seva hostilitat respecte a la literatura, a la narració, al discurs” [...] “la barrera que ha baixat entre les arts de la visió i les del llenguatge ha aconseguit amb un èxit quasi total atrinxerar les arts visuals en l’esfera de la pura visualitat i defensar-les de la intrusió de les paraules”.
3. Aquesta incapacitat de la quadrícula per aïllar l’art del llenguatge no és pas exclusiva de l’art contemporani, perquè de fet ja en l’art modern, malgrat l’esforç de Krauss per argumentar el contrari, el discurs verbal i teòric està estretíssimament vinculat amb la producció artística, tal i com planteja per exemple Mitchell (2009)
4. “Coleccionar objetos significa a menudo transformarlos en mercancía. ¿Cómo exponer eventos sin que sean fetichizados? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la colección en clave de archivo. Ambos, museos y archivos, son repositorios de los que pueden extraerse y actualizarse muchas historias. Pero el archivo las “desaturiza”, ya que incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, etc.” (Borja-Villel, 2009: 34)
5. “Por supuesto, la cuestión de una política del archivo nos orienta aquí permanentemente [...] Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*. Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación” (Derrida, 1997: 12)
6. “Pese a la asiduidad con que me digo que coincidencias semejantes suceden con mucha mayor frecuencia de lo que sospechamos porque todos nos movemos, uno tras otro, a lo largo de las mismas calles designadas por nuestra procedencia y nuestras esperanzas, mi razón es incapaz contra los fantasmas de la repetición que cada vez más a menudo vagan dentro de mí.” (Sebald, 2008: 209)
7. “[When images] do come to light they do so accidentally, you stumble upon them. The way in which these stray pictures cross your path, it has something at once totally coincidental and fateful about it.” (Sebald, citat a Iversen, 2012: 800) “[Quan les imatges] surten a la llum ho fan accidentalment, perquè hi ensopegues. En la manera en què aquestes fotografies de carrer creuen el teu camí hi ha alguna cosa de coincident i predestinat.”
8. “Considerat retrospectivament i a distància, el conjunt de *Boots* motiva algunes reflexions desconcertants sobre la nostra pròpia cultura. El nostre tan pregonat internacionalisme podria no ser més que una irrellevància estudiada i desitjada, una diàspora permanent, com si nosaltres també estiguéssim parant el sol en els parterres d’una atractiva vila en una província portuguesa mentre el fum de les xemeneies d’Auschwitz està enfosquint el cel”
9. “Els grans esdeveniments són certs, mentre que el detall és inventat per donar un efecte de realitat”
10. “No vull donar explicacions a aquestes imatges: descripcions per part de qui les va trobar sobre com i on van ser trobades, o suposicions sobre què podrien o no explicar. Vull que conservin el silenci dels encants; el silenci que tenien quan les vaig trobar; el silenci dels objectes perduts.”



11. Podríem citar aquí per exemple la novel·la *Trieste* (2007), de Dasa Drndic, en la que també s'entremesclen ficció i realitat i inclou material fotogràfic i d'arxiu.
12. <http://www.collectedvisions.net/>. Última consulta: 29 de març de 2017

## 7. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- [1] Baker, G. ed alt (2002). Artist questionnaire: 21 responses. *October*, Vol. 100, pp. 6-97
- [2] Berger, J. (2007). Entender una fotografía (1968). A Berger, J., *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* (pp. 12-13). Gustavo Gili, Barcelona
- [3] Boadas, J. (2011). Arxiu: una naturalesa polièdrica. Conferència inèdita pronunciada a la Universitat de Girona, 20-12-2011, en el marc del Seminari "Polítiques d'arxiu. La noció de l'arxiu en les pràctiques artístiques contemporànies"
- [4] Borja-Villel, M. (2009). El museo interpelado. A DD.AA. *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp.19-39). Barcelona: MACBA
- [5] Carvajal, R. (2007). Film is a medium of time: A conversation with Tacita Dean. A DD.AA. *Tacita Dean. Filmworks* (pp. 45-62). Miami: Miami Art central
- [6] Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G. (2006). *Tacita Dean*. Londres: Phaidon
- [7] DD.AA. (2005). *Tacita Dean. Berlin Works*. Londres: Tate St Ives
- [8] Dean, T. (2001). *Tacita Dean: Floh*.  
<http://www.frithstreetgallery.com/shows/view/floh/>.  
Última consulta: 29 de març de 2017
- [9] Dean, T. (2003). W. G. Sebald. *October*, Vol. 106, pp. 122-136
- [10] Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta
- [11] Didi-Huberman, G. (2011). *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: MNCARS
- [12] Enwezor, O. (2008). *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. New York: International Center of Photography
- [13] Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili
- [14] Foster, H. (2004). An archival impulse. *October*, Vol. 110, pp. 3-22
- [15] Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard
- [16] Godfrey, M. (2005). Photography Found and Lost: On Tacita Dean's *Floh*. *October*, Vol. 114. pp. 90-119
- [17] Greer, G. (2006). Boots. A Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G. *Tacita Dean* (pp. 103-110). Londres: Phaidon
- [18] Groenenboom, R. (2001). A conversation with Tacita Dean. A DD.AA., *Tacita Dean* (pp. 80-106). Barcelona: Macba.
- [19] Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo (1920-2010): genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal
- [20] Iversen, M. (2012). Analogue: on Zoe Leonard and Tacita Dean. *Critical inquiry* 38, 4, pp. 796-818
- [21] Jaggi, M. (22 setembre 2001) "Recovered memories", *The Guardian*. <http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>; Última consulta: 29 de març de 2017
- [22] Krauss, R. (1979). Grids. *October*, Vol. 9, pp. 50-64

- [23] Mitchell, W. J. T. (2009). *Ut pictura theoria: la pintura abstracta y el lenguaje*. A Mitchell, W.J.T., *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual* (pp. 187-209), Madrid: Akal
- [24] Moro, Juan M. (2012). Matriz y módulo en desarrollo expandido: genética, tectónica, retórica. A DDE.AA., *I Foro de Arte Múltiple. Libro de Actas* (pp. 47-54) Madrid: Estampa Arte Múltiple
- [25] Oliveras, J. M. (2008). *Miralls amb memòria. Fotografia i fotògrafs, Girona 1860-1890*. Diputació de Girona: Girona
- [26] Osthoff, S. (2009). *Performing the archive: the transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York. Atropos Press
- [27] Sebald, W. G. (2001). *Els emigrats*. Barcelona: Edicions 62
- [28] Sebald, W.G. (2006). *Austerlitz*. Barcelona: Anagrama
- [29] Sebald, W.G. (2006b). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama
- [30] Sebald, W. G. (2008). *Los anillos de Saturno*. Barcelona: Anagrama
- [31] Warner, M. (2006). Marina Warner in conversation with Tacita Dean. A Roux, J.-C., Warner, M. i Greer, G., *Tacita Dean* (pp.7-44). Londres: Phaidon

## CURRÍCULUM VITAE. M. LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS

Doctora en Història de l'art i professora d'Història de l'art contemporani, Art contemporani a Catalunya i Gestió cultural a la Universitat de Girona. Actualment és Vicedegana de la Facultat de Lletres, i abans fou coordinadora del Màster en Turisme Cultural i del Màster en Comunicació i Crítica d'Art de la UdG. És membre de la Càtedra d'Art i Cultura Contemporanis i del projecte de recerca "Imágenes y contraímagenes. Usos de la fotografía en las prácticas artísticas contemporáneas". Ha publicat diversos articles i estudis sobre temes d'art contemporani, qüestions de gènere i sobre artistes catalans, i també ha comissariat i ha col·laborat en diverses exposicions sobre aquestes qüestions.